

استراتيجية المجاز في الشعر السعودي



د/ أحمد عبد العزيز علي عبد العزيز^(*)

ما هو المجاز ؟

المجاز ومبدأ الانحراف:

إذا كان المجاز مجاوزة الحقيقة إلى شيء آخر فإننا لن نستطيع أن نطلق عليه اللاحقيقة، ذلك أن المجاز مجاوزة الحقيقة للتوصل إلى الحقيقة، فاستعارة (وجه قمر) نعبّر فيها عن الحقيقة بمجاز للتوصل إلى الحقيقة التي انطلقنا منها، فالأهمية إذن ليست في التوصل إلى الحقيقة أو الإقرار بها فقط، وإنما في طرائق التوصل إليها، هذه الطرائق التي تُسيطر على عمليات التأويل، والتي قد تجعل الاستعارة السابقة تُعبّر عن استدارة الوجه أو بياضه أو صفائه أو رفعة الشأن - والتي قد تكون سخرية في تأويل آخر . وعملية الانحراف تصوب في إطار السياق بقدرة عالية نحو المراد - وإن كانت لا تُغلق باب التأويل . والذي يعنينا هنا ليس - فقط - ما يتولد من دلالات وإنما كيف تولّد هذه الدلالة، أي العملية التي يعمل بها المجاز عند شاعر أو جيل ما في إطار غيره.

(*) أستاذ الأدب المقارن والأندلسي - جامعتي القاهرة والطائف

ومع تعدد الانحراف وتراكبه واتساع الفجوة الفاصلة بين المنحرف والمنحرف عنه تبدأ عدة مشكلات في الظهور، تتعلق بمدى الانحراف والعلاقات التي يعتمد عليها، وكيفية رده إلى حقيقة، وهل هي حقيقة أم هي انحراف آخر .

لقد أصبح السعي وراء تعظيم أثر المجاز كبيراً، وأجبر القارئ على التثبت طويلاً أمامه من خلال انحرافات شديدة الحدة والغرابة ، وأصبحت العلاقات البعيدة طريفة ذات أثر مطلوب يجعل الدلالة صعبة المنال ، تعتمد على كفاءة القارئ، للذي صار يطارد أشتاتاً من النصوص تحمل أشتاتاً من المجازات - كما يظن البعض - لا ناظم بينها، وغاب عن كثير من الأذهان أمر بدا مهيمناً على الشعرية العربية الحديثة يتمثل في كون كل شاعر يقيم بناءً متركباً حيناً، متدرجاً حيناً آخر، ولا يمكن فهمه جيداً إلا بتفصيل أجزائه التي لا تنفصل عن محاولاته الدائمة في التميز ضمن جيله ثم فهمها متجاوزة أو متداخلة، ومن ثم فإن مجازاته محكومة بعدد من الأطر مشدودة إليها بعلاقات شخصية ذاتية واجتماعية عامة . وبهذا فإن ربط هذه المجازات ومكوناتها الانحرافية بين شعراء من جيل واحد وعدد من الأجيال يضمن لنا معرفة للفروق والتميزات ، ومن ثم نستطيع استخلاص الدلالة بشكل أفضل .

ويمنا (مبدأ الملائمة)^١ بالقدرة اللازمة على رصد الانحرافات النحوية حيث هو المبدأ المتعلق بدراسة الانحرافات التركيبية، فهو مقياس يقوم على صحة مبدأ الاسناد بما يتسق مع القاعدة التركيبية الأساسية في

^١ (كوبن) جون: بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣، ص ١٣٣ وما بعدها

اللغة حينما تدخل حيز الاستعمال (الكلام)، ومدى استغلال الكلام للممكنات المتاحة لإنتاج الدلالة .

وقد بين جان كوهين هذا المبدأ في نوعين: ١- الملاءمة

٢- عدم الملازمة

وينتج كل نوع نمطاً مختلفاً من الصورة ؛ لا يختص الأول (الملازمة) بالمجاز بشكله المتعلق بالانحرافات التركيبية، وإنما يعتمد على الوصف شديد الدقة لتوليد صورٍ يمكن وضعها سياقياً في إطار المجاز . أما النوع الثاني (عدم الملازمة) فهو المولد للمجاز .

ويركز هذا المبدأ على عمليات الإسناد دون الانطلاق إلى عملية التصور المهمة برأب الفجوة لتضييق حيز المجاز أو القائمة بتتسيق الدلالة في التراكيب للامتلائمة ؛ ففي استعارة (وجه قمر) - السابقة - نحن أمام عدم ملازمة إسنادية أحدثت فجوة نتيجة اختراق قانون الكلام، الذي يقتضي قول ما يفهم، وعند هذا الحد يقف مبدأ الملازمة راصداً لأنماط المجاوزة ومناطق استمدادها، في حين تقوم المرحلة التالية بتضييق الفجوة - المجاوزة، وهي المرحلة المسماة بالاستعارة والتي تهتم بإنتاج دلالة تخضع فيها اللغة للكلام ..

ونستطيع إذن رصد الانحرافات التركيبية للمركبات المختلفة ويسلمنا العمل على العلاقات النحوية إلى الجانب الدلالي، لدراسة النقل الدلالي داخل التراكيب بالتضافر مع ما أنتجه النموذج النحوي ، وربط هذا كله بالتشكيل المجازي، والحيز التصويري العام.

القصيدة وكثافة المجاز:

يقصد بكثافة المجاز نسبة المجازات إلى عدد الأسطر داخل القصيدة الواحدة، أو درجة تركيز اللغة المجازية (التصويرية) داخل النص . وهو قياس يهدف إلى بيان مدى اعتماد النص على المجاز بخاصة في توليد

دلالتيه، كما يهتم بربط درجة الكثافة بدرجة الغموض، وخاصة حينما يرتبط ذلك بدرجات الانحراف والملاءمة، فثمة تناسب طردي بين زيادة الكثافة المجازية وتفجير الطاقات الإيحائية، وثمة تناسب طردي آخر بينها وبين معدلات الغموض والإيهام الدلالي، حيث ارتفاع كثافة المجاز يرفع درجة التشتت وعدم التماسك التي تحدث معها عملية التغريب . على حين أن انخفاض درجة الكثافة المجازية يعني غياب الصورة المعتمدة على المجاز، لتظهر للصورة الوصفية . وكل هذا يمثل مقياساً صالحاً لمتابعة تطور التعامل مع المجاز من جهة الكثافة ارتفاعاً وانخفاضاً، وما يحمله كلا الأمرين من موضوعات تتعلق بالتحققات المختلفة للصورة داخل القصيدة .

ولأن كثافة المجاز أمر يتعلق بالدلالة على موضوعات العصر خاصة، فإن عملية الاختلاف بين مرحلة زمنية وأخرى في درجة الكثافة المجازية واقع ينقل بأمانة رهان الشعر على طبقة ثقافية من القراء بعينها، أو انحيازها لسبيل محدد في توصيل رسالتها، وذلك من حيث توجه القصيدة إلى قارئ صاحب ثقافة مرتفعة أو المراهنة عليه لتحقيق مشروع ما، فتتجه إلى تكثيف المجاز وزيادة الغموض واللجوء إلى الغريب وتركيب علاقات شديدة الانحراف لحصر عملية التلقي . ومن ثم فإن الغاية تختلف عن القصيدة منخفضة الكثافة التي قد يكون مشروعها العام مختلفاً ومن ثم موضوعاتها مختلفة ورهانها على قارئ منحاز للعادي والمألوف على سبيل المثال .

إن السؤال الذي يطرحه هذا البحث يدور حول الفعل المجازي في القصيدة ، أو بالأحرى في تغيير مذاق الشعر. وهذا السؤال يشي بالفرضية الاستباقية التي تعتمد على الذائقة النقدية ويحاول البحث إثباتها أو إنكارها ، وفحوى هذه الفرضية أن ثمة تدرجاً ما أو سلماً لمذاقات الشعر السعودي تبعاً

لوقوع القصائد على درجات متفاوتة من الاستخدام المجازي ، وبالتالي ثمة تفاوت افتراضي آخر يجعل الشعر السعودي ذا تراتبية خاصة على سلم الشعريات .

وبالطبع ، لا تعني مفردة سلم تراتبية قيمية ، ولا تعني حضورا إيجابيا أو سلبيا ، ولا تعني ارتفاع نص على نص . إنما هي حالة من حضور عناصر وغياب أو تراجع عناصر أخرى ، فيتدرج الكلام من الحد الأقرب من المباشرة والشفافية عبر نقاط متتابعة لا تخلو من للتداخل إلى الحد الأبعد من المباشرة والشفافية أو الأقرب من الغموض والكثافة .

إن السؤال الذي يطرحه البحث يحاول رصد تدرجات الخطاب الشعري بوصفه متوجها إلى متلق وله غاية جمالية ، وصيغة يستعملها ، ونقطة انطلاق مفترضة وهو ما سنجعله ثابتا حيث ننطلق دائما من المجاز لبحث هذا السؤال والإجابة عنه .

والمجاز استراتيجية كتابة لدى الشاعر ، واستراتيجية بحث لدينا . إن المجاز حضور افتراضي من (استعارة - كناية - مجاز مرسل - تشبيه) وحضور جماعي متأزر دخل (الصورة) ، والمجاز حضور مفهومي يحمل صيغة فكرية عامة ، ويكرس لاستعارات أو كنايةات كبرى ، تستوعب فكرا كاملا وتحظى بتمثيلات شتى على المستويين الإفرادي والتصويري.

إن المجاز علاقة تتسج من حولها شبكة علاقات واقعية ماثلة في النص ، عبر حالة من الانتقاء لمجمل عناصر النص، بدءا من المفردة إلى الجملة إلى التراكيب المتشعبة ، مروراً بدرجة التماسك والنحوية والإيقاعية ، عبر أحادية فكرية أو تعددية . كما تتسج شبكة أخرى من العلاقات مع عناصر ما خارج النص من الحالة الاجتماعية والسياسية.. والعلاقات مع

النصوص الأخرى للشاعر نفسه أو لشعراء آخرين ، أو مع التاريخ أو الأسطورة أو غير ذلك من العناصر .
ولن يعود النص بعد هذا نصاً مفرداً ، يصبح في فضاءه المحدود ، ولن يكون المجاز في إطار هذا التصور سوى استراتيجية مهيمنة على الاستراتيجيات النصية الأخرى التي يتخذها النص أو يمكن له أن يتخذها .

القسم الأول

نهضة الشعر السعودي

لم يكن الشعر السعودي بعيدا عما جرى في أقطار شعرية أخرى في الوطن العربي مثل مصر والعراق ولبنان وسوريا، فقد سار على خطوات شبيهة، فمرحلة الإحياء في مصر مثلاً سادها نوع من البحث عن الجذور، ومحاولة ترسيخها للبناء عليها، وكان ظهورها تالياً للوصول لمراحل ضعف كبيرة صاحبت ملازمة الشعراء لمجالس الخديوي وبلاطه كما يصف العقاد ذلك^٢، ولم يختلف الأمر في الأقطار الأخرى سوى اختلافات طفيفة، ويبدو أن عوامل عدة تدخلت في هذا، خاصة فيما يتعلق بالأوضاع السياسية والاجتماعية.

ولم ير محمود سامي البارودي في الآداب الأجنبية ما يفيد في الخروج من هذه الحالة، بل رأى في إعادة التراث، ومعرفة التقويم الشعري، أفضل الطرق وأنجعها للخروج من هذا الوضع المتردي، ولقد كان أثر ما قدمه في سبيل هذا ممتداً لباقي أقطار الشعر العربي حينها^٣، بل إن البارودي كما يرى البعض كان اهتمامه بالشعر القديم طاغياً على اهتمامه بحياته^٤ بوصفه ضابطاً أو شاعراً أو مصرياً معاصراً لأحداث الأمة، وهذا رأي يمكن الاعتراض عليه أو قبول بعضه، لكنه في نهاية الأمر يوصلنا إلى درجة الإحساس بالمأزق الشعري في ذلك الحين.

^٢ (العقاد) عباس محمود: شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٧، ص ٩٠.

^٣ نقصد العراق وسوريا ولبنان وفلسطين.

^٤ راجع (محمود) زكي نجيب: فلسفة وفن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣، ص ٣٧٣.

كان الشعر في هذه المرحلة التي امتدت من البارودي (١٨٣٨-١٩٠٤) ومن تلاه من شعراء؛ مروراً بأحمد شوقي (١٨٦٩-١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢) وخليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) يتخطى حواجز الموت التي أسسها الزمن عبر أحداثه وأزماته للشعر العربي. وكان لهؤلاء الشعراء دور مهم في تطور الشعر العربي وخروجه عن مرحلة البارودي ذاته، فلقد كان هذا الاتجاه إحيائياً إصلاحياً، هدفه إرجاع الشعر لسابق عهده بوصفه لسان حال الشعب.

أما فيما يتعلق بالشعر السعودي فقد كانت دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب بداية لمرحلة من الإصلاح، جعلت الأديباء ينتبهون إلى قيم دينية واجتماعية وأخلاقية خرجت بالشعر من حيز المدح ومهاجمة الخصوم، وبدأت للذائقة الإبداعية تتحرك باتجاه التغيير، ويمكن القول إن دعوة الشيخ قد قامت " بنبور مهم في بعث الشعر الفصيح، وفي توظيفه لمضامين دينية".^٥ وظهر جيل من الشعراء الذين أفادوا من تجربة الأقطار العربية الأخرى، من أبرزهم محمد حسن عواد فقد " ضمن كتابه : خواطر مصرحة ١٩٢٧، خلاصة أفكاره وآرائه الأولى في النهضة والإصلاح، وأظهر فيه في مرحلة مبكرة من نشاطه الكتابي - روحاً منفتحة على كل جديد - فوجه نقداً حاداً لحالة الشعر والأدب عامة وهاجم الجمود والتخلف والانغلاق، وسخر من العادات والتقاليد الاجتماعية، ومن نوع الثقافة السائدة

^٥ د(المعقل) عبد الله: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية، ص ١٧٥. ويمكن مراجعته عبر الموقع الإلكتروني:

<http://www.albabbtainprize.org/Encyclopedia/studies/Sudia/0001.htm>

آنذاك، ودعا إلى التغيير في جراءة شديدة وصراحة أخذت المجتمع بالدهشة والاستغراب^٦.

وقد جر هذا الأمر وراءه كثيراً من الأفكار التي أسهمت في دفع الشعر بعيداً عن سابق عهده، دون تقريظ^٧. وقد تلا العواد أو جابله مجموعة من الشعراء "حسين سرحان، حمزة شحاتة، حسين عرب، محمد حسن فقي، إبراهيم الفلالي، أحمد قنديل، طاهر زمخشري ... إن ما يميز شعر هؤلاء عن سابقيهم هو مظاهر الذاتية الحالمة والحزينة الهاربة من الواقع أو المتطلعة إلى المثل الأعلى في تقويم المجتمع وإصلاحه فلقد أخذت تتداح من قلب الشاعر نفحات ذاتية في دفقات مفعمة بالألم، والشعور بالضيق والغربة والإحساس باليأس والتشاؤم ومع ذلك فقد ظل في شعرهم مكان بارز للمضامين التقليدية، وقضايا الإصلاح، والتغني بالوطن ومتابعة قضايا الوطن العربي الكبير في التحرر والوحدة، وفي معاركه مع الاستعمار والصهيونية^٨.

إن للتطور كان حاضراً، لكنه مازال على مستوى الأفكار فيما يتعلق بالذاتية والبعد عن الدعوة الإصلاحية، أو تسخير الشعر لغرض سياسي أو ديني أو اجتماعي حيث ما زال التطور بطيئاً، وما تزال النظرة الكلاسيكية حاضرة، لأن الهدف الذي تقوم على أدائه لم ينتف بعد، لكن ظل هناك اتجاه نحو الخارج بتجاربه ومغامراته الشعرية، ومدارسه التي أنتجت مع الجيل

^٦ السابق: ص ١٧٨، وراجع العواد حركة إصلاح أم صبحت تمرد، ضمن كتاب العواد رائد التجديد، جمع وإعداد محمد علي قنس، النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية، ط ١، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م، ص ١٤٥ وما بعدها.

^٧ (الشهري) تظافر بن عبد الله: خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٥٢، م ١٣، يونيو ٢٠٠٤، ص ٨٧١ وما بعدها.

^٨ معجم الباطين: مرجع سابق، ص ١٧٩.

التالي مرحلة من الإبداع والتجديد بعد أن أقر هؤلاء دعائم الكتابة ومهدوها لمن سوف يليهم.

وبشكل عام فقد "ظلت سمة التقليدية ظاهرة عند شعراء هذه المرحلة، تمثل ذلك في تصنيفهم لدواوينهم إلى أعراض وأبواب، وفي تناول بعضهم للأغراض القديمة، وتوظيفهم الشعر لقضايا الإصلاح، وتركيزهم على الاهتمامات السياسية والفكرية واستمرار صوت النزعة التعليمية الوعظية التي تتجه إلى مخاطبة عقل القارئ وليس عاطفته وإحساسه. واقتضت طبيعة هذه الموضوعات فخامة وجزالة في اللغة ونبرة خطابية مهيمنة أحياناً".^١

وقد تخيرنا حمزة شحاتة نمونجا لهذه المرحلة بحكم ثراء تجربته، وتعبيره بقوة عن خصائص المرحلة، كما أنه أكثر تطوراً تقنياً من العواد، وإن كانت ملامح تجديد قد بدت عندهم جميعاً، أما " (محمد حسن عواد) و (حمزة شحاتة) و (وحسن عبد الله القرشي) و (طاهر زمخشري) فكان تجديدهم واعياً وصاحباً وإن تفاوت بين (العواد) و (شحاتة) لكنه بلا شك تجديد متوازن عند شحاتة وعنيف عند العواد".^٢

^١ السابق: ص ١٨٦. وراجع الدكتور علي البطل، في شعر العصر الحديث، ج ١، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٨١، ص ١٢٩.

^٢ د (الهويل) حسن بن فهد: مدخل لدراسة الشعر السعودي المعاصر ٢، على الرابط:

<http://bnitamem.com/vb/showthread.php?t=63253>

توازن التقليد والتجديد عند حمزة شحاتة

١. المباشرة التصويرية وحيوية التجربة :

تتوكل بعض الخطابات الأدبية بإخفاء طبيعتها تجربتها ، أو تميمها . فتجعل من الأعياب اللغة وحيل الكتابة استراتيجية تركز إليها ، غير مكترثة بما لبعض للقراء -الذين قد لا يكونون السواد الأعظم- من حق في الفهم ، وقدرة محدودة على الاستمتاع ، وبعض الخطابات الأدبية الأخرى تتكى على حرارة التجربة وحيويتها ، لتقدم خطاباً يتوجه للجميع ، حيث تحاول موازنة اللغة وضبط حدود المجاز وجعل للفكرة التي تنور حولها الكتابة قريبة من سطح النص .

وهذه الخطابات الأدبية تعمل على انتقاء عناصرها البنائية بدقة كبيرة خشية الوقوع في السطحية والابتذال ، خاصة أن الفارق بين البساطة الفنية والسطحية في مثل هذا النوع من الخطاب يكون واهياً جداً ، ولا يحكمه سوى العمق الذي تضيفه عليه التجربة بحيويتها وحرارتها وإنسانيتها ، ومدى تشابه هذه التجربة مع تجارب أخرى على مستوى الفرد والجماعة .

وخطاب حمزة شحاتة الشعري يحاول جاهداً تحقيق هذه المعادلة بين بساطة الخطاب أو ما كان يسمى قديماً (قرب المأخذ) وبين عمق التجربة وحيويتها^{١١} ، وهو ما يتطلب نوعاً من النقد يتعامل برهافة الإحساس مع عناصر النص دون أن تحكمه تصورات نظرية مسبقة تقوّل الإبداع وتضعه على مائدة واحدة مع كتابات من عصور سابقة أو لاحقة ، فلا يكون لوقع

^{١١} راجع في هذا الموضوع تقسيم د.صلاح فضل لأساليب الشعرية إلى مجموعة تتدرج حسب عدد من المقاييس لتنتج نوعاً لهذا سلماً للشعريات. (د.فضل) صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار فباء للتوزيع والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.

التاريخ ومتطلبات الحياة الاجتماعية وطبيعة الفن التي تفرضها ثقافة المجتمع وظروفه أي تأثير ، وهو ما ترفضه الدراسة الماثلة الآن ، عند تعاملها مع خطاب حمزة شحاتة الشعري خاصة ، ومع الخطاب السعودي عامة .

ويتخذ حمزة شحاتة من طبيعة التجارب والخبرات التي يعاينها في شعره مصدرا لإضفاء العمق على كتابته ، في حين يمثل المجاز في شعره جانبا متراجعا قليلا ، فيميل إلى القول المباشر ، والمجاز عنده ينحو إلى البساطة ، كما أن نسبة حضوره قليلة إلى حد بعيد .

يقول في قصيدة جدة^{١٢}:

اللهي بين شاطئيك غريقُ
والهوى فيك حالمٌ ما يفيقُ
ورؤى الحب في رحابك شتى
يستفز الأسير منها الطليقُ
ومغانيك، في النفوس الصدى
أت إلى ربها المنيع رحيقُ
إيه يا فتنة الحياة لصب
عهد في هوائك عهدٌ وثيقُ
سحرته مشابهة منك للخل
و معنى من حُسنه مسروقُ
كم يكر الزمان، متد الخـ
و غصن الصبا عليك وريقُ
ويذوب الجمال في لهب الحب
إذا أب وهو فيك غريقُ
عذت ملفوفة به، في دجى الليلـ

^{١٢} ثمة اختلافات بين النص الذي اعتمدنا عليه لحمزة شحاتة لقصيدة جدة وهو ما أورده د. عبد الله الغذامي في كتابه الخطبة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ وقد أورد هامشا يحيل إلى الساسي في الشعراء الثلاثة ص ١٦٦، والمقارنة مع شجون لا تنتهي ص ٤٣، وبين ما أورده عبد الله بن سالم الحميد للقصيدة في كتابه شعراء من الجزيرة العربية، ج ٢، ص ١٣٧- ١٣٨، وذلك بزيادة في نص الأخير، وبعض التغييرات الداخلية.

لقد هفتف التسيم الرقيق
مقبلاً كالمحب، يدفعه الشو
ق فيثنيه عن مناه العقوق
حملته الأمواج أغنية الشط
فأفضى بها الأداء الرشيق
نغمًا تُسكّر القلوب حميًا
ه فته صبووحها والغبوق^{١٢}

^{١٢} ذكرنا هنا تمة النص اضلًا على ما ذكر في ذلك للكتب :
فيه من بخر ك الترقق والمند
فأ ومن أفقك المدى والبريق
ومن الليل صمته المغمم النذ
من لغى زانها الخيال العميق
ومن البدر زهوة ومنه
راوياً ظهما الفضاء المتحيق
قطعة فنة من الشعر، قد ال
فأ أشنتها نطلت ديق
انت نيا رقافة بمنى الرو
ح وكون بالمعجزات تطوق
رضي القيد، في جملة فواذ
عش كالطير دأبه التحليق
ما تمبته قبل حيك يا جنة
دنيا بمخرها، أو عشيق
حبنا الأمن في هوالك حبيبا
بهوى الفكر والمنى ما يضيق
منهجي فيه منهج الطائر الأ
لفظ ينزوبه الجناح المشوق
فلذا هم أشغلته فروض
من هواه، وأثقلته حقوق
جنتي، أنت عالم الشعر والفن
نبة يروي مشاعري، ويروق
تمشى فيك الخواطر مسكرى
ما أحسن اللصيق منها اللصيق
كلها هائم بعالمه المخذ
مور يهفو به شذاه العبيق
تجلى ما يالف الخاطر الخا
طر فيه، ولا تبين الفروق
فلذا أومض الخيال بذكرا
لقد دعيت، بعض لبعض يتوق

وَحَدَّ الْحَبِّ بَيْنَهَا سُبُلَ الْحَبِّ
 فَمَا عَافَ سَابِقًا مَسْبُوقُ
 جَنَّتِي، لَا الَّتِي يُحِبُّ الْخَلِيلُ
 نَ شَقَاءَ عَثَبٍ وَأَسْرَ أُنَيْقُ
 وَصَرَاعُ بَيْنَ الْحَبِّ وَالْأَمَانِي
 يُطْلُقُ الْحَسَّ تَارَةً وَيَعُوقُ
 وَسَهَادَ يَهِيمُ فِي تِيهِ الْعَقْدِ
 لَنْ وَيَغْمِي عَنْ هَذِهِ التَّوْفِيقُ
 وَصَدَى مَا يَبْلُهُ الْوَائِكُفُ الْهَا
 مِي وَقَلْبِي لَمْ تَسْتَثِرْهُ الْبُرُوقُ
 أَتَيْتُ مَرْتَادًا وَخَدَّتِي إِنْ ثَبَتُ
 تَأْتِ وَإِنْ شَبْتُ عَالَمَ مَطْرُوقُ
 لِي مَاضٍ لَمْ أَتَهُ، فِيكَ قَدْ غَضُّ
 بِشَجْوٍ، غُرُوبُهُ وَالشُّرُوقُ
 تَتَنَاجَى أَصْدَاؤُهُ فِي رَوَابِدِ
 لِكِ إِذَا عَادَهَا الْخِيَالُ الطَّرُوقُ
 مُغْفُولَاتٍ، السَّوَى بِمَطْلَبِهَا الْآيِ
 نَ فَاَنْفَاسُهَا عَلَيْهِ شَهيقُ
 مَقْلَاتٍ حَيْرِي، تُطِيفُ بِهَا الْوَحْدِ
 شَةُ وَالضَّعْفُ عَاجِزٌ مَا يُطِيقُ
 كَيْفَ أُنْسِيَّتِهِ وَضِيغَتِ نَكَرًا
 هُ؟ وَهَلْ يُسَلِّمُ الرَّفِيقُ الرَّفِيقُ؟
 أَمُ الْغَدْرُ مَيْسَمُ الْحَسَنِ فِي شَرِّ
 عَلَيْكَ، وَالْعَهْدُ فِي هَوَاكَ عَقُوقُ؟
 حَبِذَا أَتَيْتَ لَوْ وَفَيْتَ وَأَجْمَلُ
 سَتَ وَلَمْ يُنْثَهَكْ لَدَيْكَ الصَّدِيقُ
 فَوْفَاءَ الْحَبِيبِ أَسْمَى مَعَانِي الدِّ
 حُسْنُ وَالطَّهْرُ بِالْجَمَالِ خَلِيقُ
 لَا تَكُونِي خِرَانَةً يُنْطِيلُ السَّيِّئُ
 نَ لَدَيْهَا، وَلَا يَفُوزُ السَّبُوقُ
 أَوْ تَمْنَى الثُّغْمَى عَلَيَّ، فَمَا آ
 لَمْ عَيْشًا يَضُوي بِهِ الْمَرْزُوقُ
 أَكْذَا أَنْتَ لِلنَّقَانِصِ وَرَدُّ
 يَسْتَوِي عَنْدَهُ الثَّقَى وَالْفُسُوقُ
 بَيْنَ مَنْ تَمْنَحِينَهُمْ وَرَدُّكَ السَّ
 نَعْ قَوْمٌ وَدَادُهُمْ مَمَزُوقُ
 مِنْ مِيَاسِيرِ جَاهِلِينَ أَضَاعُوا
 لِكِ وَكُلَّ بِمَاءِ شَيْنٍ عَلُوقُ

إن حضور المجاز بتشكيلاته في هذا النص لا يتجاوز نسبة ١ : ١,٥ % ، وهي نسبة ضئيلة، خاصة حينما نضع في حسابنا بساطة المجازات التي يطرحها النص ، وميلها إلى الوضوح :

| م | المجاز | النوع |
|---|------------|------------|
| ١ | النهى غريق | تشبيه بليغ |

ومهازيل كالضفادع في الظل
 مة، أقصى ما يستطعن التقيؤ
 قادمهم أخرق الخطى للثنايا
 وهو فيهم بما جناه مسوق
 وشباب غراسه ما زكت فيه
 لك، ولا غرو، فالغراس العروق
 لعلبت صرخة النهوض حواليد
 لك وأصواتهم لنديك تعيق
 ومشى الناس للجهد مفتيد
 بن، فهل نصر ناعقك طريق
 من لهم بالطموح، والجذ ما أضنا
 لك مسعاة، والحياة مضيق
 كم معنى مثلي، يطارك الحب
 فينبو به السبيل الزليق
 ودعي، يصطك في فمه القو
 ل عثارة، مكانه مرموق
 امن العدل أن يشاكلني فيه
 لك جبان، عما أريخ قروق
 وقصاراه في هوالك هوانا
 أمل ضارغ ووجه صفيق
 لا تلومي على عتابك خرا
 قلبه منك بالجراح شريق
 أنا للجد، والهوى يؤثر العز
 وغيري لغيره مفسوق
 والغرام المباح شر الجنايا
 ت فهل يقنع الجمال النزوق؟

| | | |
|----|--|------------|
| ٢ | الهوى حالم | تشبيه بليغ |
| ٣ | رؤى الحب (يستفز الأسير منها الطليق) | استعارة |
| ٤ | مغانيك رحيق | تشبيه بليغ |
| ٥ | فتنة الحياة | كناية |
| ٦ | سحرته مشابه | استعارة |
| ٧ | يكر الزمان متدالخطو | استعارة |
| ٨ | غصن الصبا | استعارة |
| ٩ | ينوب الجمال | استعارة |
| ١٠ | لهب الحب | استعارة |
| ١١ | مقبلا كالمحب | تشبيه |
| ١٢ | يدفعه الشوق | استعارة |
| ١٣ | مناه الخفوق | كناية |
| ١٤ | حملته الأمواج | استعارة |
| ١٥ | أغنية الشط | كناية |
| ١٦ | تسكر القلوب حمياه | استعارة |

إن الحضور الاستعاري هنا يتجاوز ٥٠% لكنها استعارات قريبة ، لا يعاني القارئ كثيرا في فهمها . وتستكمل الكناية والتشبيه بقية النسبة . والملاحظ أن كل هذه المجازات لا تميل إلى التعقيد والإغراب أولا، وتنتزع من الطبيعة بوصفها حقلا مجازيا تصويريا مؤسسا لدى الشاعر ثانيا، ولعل هذا يؤيد ما اشتهر عن الشاعر من كونه نزع في فترة من حياته منزعا رومانسيا حيث " اندلعت موجة قوية من الرومانسية غلبت على حركة الشعر

في مصر في الأربعينات ، ولم يكن حمزة شحاتة بمعزل عن هذه الموجة ، فقد تأثر بها تأثراً عميقاً ، وصدر عنها في شعره ، وتمثل أفكار الرومانسيين ومنزعمهم لاسيما في عشق الطبيعة وتمجيدها واللواذ بها من الآلهة وهمومهم والنظر إليها بوصفها الأم الرؤوم "١٤" ففي القصيدة السابقة تقف جدة / الحبيبة ذات الأوصاف الخارقة، طرفاً في ثنائية الحب التي طرفاها المحب X المحبوبة ، حيث تمارس المحبوبة كل ألوان التأثير والجذب إلى الحد الذي يتجاوز السحر والشوق والسكر . *

لكن القصيدة لا تقدم معاني ذات عمق بقدر ما تداعب أحاسيس ومشاعر خاصة بمن عاين المكان ونشأ فيه ، فلا تقدم سوى حيز غزلي تمتلئ به أبيات القصيدة ، بل إن هذه الأبيات لا تتمتع بميزة التماسك فيما بينها بقدر كبير ، فبوسعنا أن نغير ترتيب أبياتها دون أن نفقد شيئاً يذكر ، ولعله في ذلك يدور في فلك قديم في القصيدة ، هو وحدة البيت الشعري ، وبذلك لم تتحقق له وحدة القصيدة .

إن التركيز الأساسي هنا هو تحقيق "الانتقال من حالة العقل ومعاييرها ، ومعها المعاني ، إلى حالة الروح والحلم والهيام"١٥ وهو ما يتعب القارئ حينما يحاول تأمل معاني هذه القصيدة ، أو تحديد مسارها الدلالي ، ذلك إذا افترضنا قدرته على التخلص من إيقاعها المرتفع ، وصورها القريبة التي تمنح نفسها مباشرة . إن القصيدة هنا أشبه بقطعة موسيقية تصاحب حركة دلالية في المقطوعة كلها ، ويلهث المتلقي وراء أحد أمرين ، فهو إما أن يحاول إدراك ما تخيله المبدع وهو أمر صعب المنال خاصة إذا افترضنا

١٤ (عيسى) فوزي: صور الطبيعة في شعر حمزة شحاتة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي جدة- ج

٦٠، ١٤٢٧، ١٥، ٢٠٠٦، م، ص ٥٩٩.

١٥ الغدامي ، عبد الله: المرجع السابق، ص ٢٩٤.

أن المبدع ذاته لم يدرك حقيقة ما يريد ، لذلك يستمر في الإبداع . وإما أن يحاول المتلقي إنتاج إبداع شخصي حيث يركب المقطوعة على مواقفه الذاتية وهو ما يحدث غالباً .

لكن الأمر في القصيدة يختلف ، فنحن نتعامل مع مفردات وجمل ذات دلالات مهما اتسعت فإنها محدودة ، وداخل نص ستكون محدودة بصورة أكبر . لكن القصيدة التي تصر على تنمية الإحساس بالأشياء ، ومداعبة النفس لا العقل ، لن تعبأ بهذا ، بل ستؤكد عليه ، فسوف تتراجع الدلالات العميقة ، والفلسفات المجردة ، وإعمال الذهن أمام هذا المد التصويري الأقرب للمباشرة ، الموجع للخيال التنكري ، الجانب للأذن ، المعتمد على صور تقابلية بين (الأسير والطلق - الصديقات وريها - يكر الزمان وغصن الصبا وريق - يدفعه الشوق ويثنيه عن مناه) والمعتمد على حرارة تجربة معاينة الأماكن المحبوبة ، وعلى عمليات التقديم والتأخير للمتعددة الأركان وأجزاء الجمل بوصفه نوعاً من التلبث أمام القصيدة لإعادة ترتيب جملها وإضفاء تعقيد معقول يخرج جملها من النثرية أولاً ، وللتوصل إلى قافية (اللقاف) الصعبة بشكل أيسر ثانياً .

إن هذا كله يجعل من تجربة حمزة شحاتة الشعرية تجربة متوجهة نحو الشعور ، لا يحتل فيها المجاز حيزاً كبيراً ، وتقع الصورة في حيز ما يعاينه العقل والبصر بشكل واضح ومباشر ، ويتبقى فقط نوعية التجربة التي يريد الشاعر توصيلها ، والخبرة التي عاينها ، ويتبقى أيضاً رموزه الكبرى ، فالمرأة تحتل في نصوصه مكانة كبيرة ، فهي رحمة وعذاب ، ومجبة

وحقد ،وفاء وخيانة ،وهي مركز المحنة والابتلاء ، وفي مواجهتها يقف
الرجل بين مقبل ومدبر وبين راج وخائف ^{١٦} .
نستطيع القول إن المؤنث بصيغته الأشمل يحتل في شعره حيزا
ضخما ،ويتحرك بشمولية داخل أفكاره ، ممثلا تصورات ذهنية عليا تسيطر
على حركة الفكر عنده وتوجهه .

^{١٦} السابق: ص ١١١ .

٢. الثنائيات التصويرية :

قدم د/عبدالله الغدامي ستا من الثنائيات^{١٧} تمثل المحاور الدلالية لشعر حمزة شحاتة وتقوم على ثنائية الخطيئة والتكفير، وهي:

- آدم (للرجل / البطل) البراءة
- حواء (المرأة / الوسيلة) الإغراء
- الفردوس (المثل / الحلم)
- الأرض (الانحدار / العقاب)
- التفاحة (الإغراء / الخطيئة)
- إبليس (العدو / الشر)

وإذا كانت هذه الثنائيات المسيطرة تعمل في العمق طوال الوقت ،وتحرك الإبداع عنده ، فإن فكرة الثنائية تتجلى على سطح الكتابة أيضا بوصفها ظواهر أسلوبية تتكامل بها الرؤية العميقة الشاملة لمدونة الشاعر وإبداعه كاملا .

والذي نقصده هنا ، هو ثنائيات التضاد ، والمقارنة ، والحكمة حينما تُبنى على أسس تصويرية ومجازية .

إن البساطة التصويرية التي يتسم بها شعر حمزة شحاتة لا تقصد إلى مجرد النزوع إلى الطبيعة أو الاتكاء على الاستعارات والتشبيهات القريبة ، أو انخفاض الكثافة المجازية وحسب ، وإنما نعني بها أيضا أن الوسائل المستخدمة في استحضار المجازي والتصويري وكذلك الطرائق التي تستعمل بها هذه العناصر هي ذاتها بسيطة وقريبة أيضا ، يقول :

لا نقولي مضى الربيع وولى
إنه فيك دائم يتجلى

^{١٧} السابق: ص ١٥٠.

لم يزل عطره بضمخ خديـ
ك ويلقي على الطبيعة ظلا
ورؤاه تبدو بعينيك سحرا
يستفز الهوى خيالا وظلا
وورودا تهتز في ثوبك الهفـ
هاف أندى من الورود
وأحلى

وعبيرا يهيم في شعرك الحا
لك لاقى فيه هداه ، فضلا
وجمالا ، شاب للزمان هياما
بهواه ولم يزل فيك طفلا
فهذه الأبيات تقوم على استراتيجية المقارنة التصويرية بين
عنصرين، الأول الربيع والثاني المحبوبة ، ودائما ستكون المحبوبة هي
الأجمل والألوم بهاء وحسنا.

فبينما يمضي الربيع ويذهب ، إذا هو دائم في المحبوبة متجل فيها ،
وتجلياته التي تسردها الأبيات عبر سلسلة مجازية ممتدة تستقصي مفاتن
المحبوبة عبر جمال الطبيعة / للربيع حيث تستدعي الحواس في ترسل
واضح ، فالعطر يُرى لونا على الخدين ، والورود تتحول إلى حركة في
النسيم، فلا نعلم هل الورود هي الثوب أم هي مقترنة بالثوب، والعبير مرة
أخرى يتضوع من الشعر الحالك الذي مع حلكته يصبح موطننا للهداية
والضلال في آن واحد .

إن الصورة الذهنية المسيطرة هنا قائمة على أساس المقارنة بين
حالتين الباقي أو الدائم، والذاهب أو المؤقت ، فالمحبوبة لا تكبر ولا يحول
جمالها أو يتغير ، ولا تمر عليها حركة الزمن بتداعياتها .

إن المقارنة واقعة هنا بين طرفين كلاهما قابل للزيادة في الحسن ،
وقابل للمبالغة ، لكن اتكاء القصيدة على الكناية في العنوان : (الربيع
الدائم) التي يقصد بها ربيع العمر ، جعل الأمر يتحول إلى وجهة أخرى ،

استراتيجية المجاز فكر وإبداع في الشعر السعودي

فليست المظاهر والأوصاف هي أوصاف فصل الربيع بقدر ما هي أوصاف ربيع العمر الذي يزول عن كل شيء ويبقى في الأنثى / المحبوبة ، وهنا نتساءل : عن أي طرفي المقارنة نتكلم؟ (الربيع والمحبوبة) أم (المحبوبة الخارقة للعادة والإناث الأخريات العاديات) . إن هذه الاستراتيجية توسع من حيز التصوير وتعمقه ، وتدخل فيه أبعاداً أخرى لا تجعله معقداً ، بل تجعله شعرياً بدرجة أكبر وهو ما يعتمد عليه النص لتشعير جملة التي لولا مثل هذه الطرائق لسقطت في النثرية .

ويقوم التضاد التصويري بدور مشابه لدور المقارنة ، خاصة حينما يقترن أو يتجاور مع المفارقة ليؤكدنا مع الانتقال من حال إلى حال بشكل حاد مؤثر ، وغالباً ما يستعمل التضاد للتصويري لبيان مأساوية واقعة ما ، أو مدى القبح الذي يحياه الشاعر ، يقول :

| | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| شقيت بها بين الكهولة والصبا | مأرب كلما أقض منهن مأرباً |
| نقضي بنا عهد الهوى ، وقد انطوى | وما زلت أرجو فجرها مترقياً |
| يهيم خيالي في نراها مجنحاً | فيهوى جريحا في نراها مخضباً |
| أرى مسرح الآمال أصفر خاوياً | وقد كان مخضر الجوانب معشياً |

البيتان الأولان يحدثان مفارقة بين حالتين ، ثانيتهما لا يصح أن تكون نتيجة للأولى ، فالشقاء في طلب مأرب محددة لا يصح أن يتوج بالفشل ، وكذا انقضاء عهد الهوى لا يصح معه أن يظل المحب مترقياً لرضا المحبوب . فهاتان المفارقتان تصنعان بأساً ممهداً لما سيلي من أبيات تعتمد على تضاد تصويري حاد مشابه للمفارقة الممهدة له : فالصورة الأولى بتحويل الخيال إلى مجنح يهيم مرتفعاً في ذرى المحبوبة وعبر أحلامه تستتبع هياماً وحالة من الوجد وتحقيق الآمال، لكن القصيدة لا تقدم هذا ، إنما تقدم

عناصر متوازية تضاديا على مستوى اللفظ والمعنى والتصوير لتتفي تماما
كل إمكانية لتحقيق شيء إيجابي ، فالطائر يهوى إلى الثرى مخضبا .
لما الصورة الثانية فإن الانطلاق فيها على عكس الأولى ، حيث يتم
إدراك للتخبط والقبح وتذكر ما كان عليه سابقا ، وتجتلب كل عناصر
الصورة بدءا من اللفظ عبر توازنات تضادية واضحة .
وإذا كانت الحال التي وصل إليها الشاعر كما صورها سابقا فإن
النتيجة الحتمية هي إدراك الواقع بقبحه مع حلم بتغيير*الحال.
نخوض وحول العيش عبر حضيرة ونحلم بالأزهار نضرا على الربا
خيال أجاد الوهم نسج خيوطه شقينا بما أزجى إلينا وأعقبنا

القسم الثاني

مرحلة الانطلاق في الشعر السعودي

كان لمرحلة النهضة أو الإحياء في الشعر السعودي أثر بالغ في تقديم تجارب شعرية كلاسيكية ورومانسية وبعض المحاولات على طريق التفعيلة، لكن الأخيرة لم يكتب لها الصمود أو الاستمرار مع هذا الجيل، وظل الأمر هكذا حتى ظهر جيل من الشعراء ذوي الخبرات الأكثر تنوعاً، وملاصقة للتجارب البازغة في الوطن العربي، بل والأكثر حرصاً على إثبات نواتهم ليس بوصفهم جيلاً شعرياً مكتملاً إنما بوصفهم أصواتاً متميزة.

وكان أن ظهر في هذه المرحلة (الستينات والسبعينات من القرن العشرين) عدد من شعراء الوطن العربي مثلوا أقطاباً شعرية أخذ كثيرون في الاقتداء بها أو تلبس حالتهم الشعرية أو نضح عليهم معجمهم التصويري واللفظي أو طرائقهم في التركيب أو موضوعاتهم التي كانت شاغلة للوطن العربي كله ، فظهر السياب ونازك الملائكة والبياتي و نزار قباني وصلاح عبد الصبور ثم نفل وحجازي وغيرهم ، على اختلافهم بين الرومانسية والواقعية خلوصاً لإحداهما أو تحولا من واحدة لأخرى. وهذا بالطبع أثر في هذا الجيل الذي اندفع نحو تطبيع نفسه مع الآخرين، في محاولة نهضوية حقيقية تتخطى إلى التجديد. فظهر لدينا شعراء أمثال حسن عبد الله القرشي، محمد الفهد العيسى، منصور الحازمي، ناصير بوحمد، سعد البواردي، محمد العامر الرميح، غازي

القصبي^{١٨}، وشكل هؤلاء مذاقا جديدا للشعر فظهرت تراكيب وصور جديدة لم يكن يلتفت إليها، واتخذت الموضوعات الذاتية والتأملية حيزا أكبر من التفكير، بل إن عناوين الدواوين والقصائد تدل على هذا أكبر دلالة، فنقرأ لمحمد الفهد العيسى "مضة - أرق - شموع تحترق - إياه - جدار الأحزان - حقول الكلمات - الشراع الجريح - فنار ..."^{١٩} فالأسماء والعناوين الرومانسية واضحة .

لعل كل ماسبق كان بمثابة الانطلاقة الحقيقية للشعر السعودي، الذي صار قاترا على الكتابة عن الفن والفن، وصارت للنماذج التي يسترشد بها قريبة من مدى تفكيره وفي هذه المرحلة شب عن الطوق وأخذت ملامحه تتشكل على الرغم من تأثير شعراء الوطن العربي في هذا الجيل^{٢٠}.

وقد اخترنا الشاعر غازي القصيبي نموذجا لهذه المرحلة، حيث يوصف كأبرز شعراء مرحلة التحول... وهو شاعر يملك رؤية طليعية واعية لواقعنا العربي وما يحفل به من هموم وآمال ومخاوف، وقد عبر عنها بصدق استثنائي من خلال لغة شديدة الإيحاء ثرية ومتماسكة، ويتميز شعره بنبرة ذاتية لم تحل بينه وبين التزامه بقضايا الإنسان ومصيره، وكثيرا ما يكون موضوع الحب إطارا للحديث عن المعاناة الإنسانية، حيث تلتحم الذات بالمجموع والعام بالخاص في غنائية بالغة

^{١٨} معجم البابطين: مرجع سابق ، ص ١٨٦.

^{١٩} راجع خالص التجديد ورواده في الشعر السعودي: مرجع سابق، ص ٨٧٥ وما بعدها.

^{٢٠} راجع في هذا (الشنطي) محمد صالح : في الأدب العربي السعودي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ط١، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٦م، ص ٣٧.

التأثير تجعل من شعر القصبي صوتاً ذا استقلالية نادرة ضمن الأصوات
الشعرية البارزة في المملكة في هذه المرحلة.^{٢١}

^{٢١} معجم البابطين: مرجع سابق، ص ١٨٨.

الفيسفساء الشعرية عند غازي القصيبي

١. السرد سبيلاً للتصوير :

يبدو لنا غازي القصيبي مولعاً بتقديم أخیلته ومجازاته عبر أبنية سردية سواء كانت المجازات صادرة عن زخم مجازي واحد أم كانت منفردة تحمل فقط حالة النص العامة أو حالة الفكرة التي تتبعها ، ويبدو أن ولع القصيبي بالأبنية السردية يأتي من عدة جوانب ؛ فهو أولاً شاعر مفعم بالابوح المقدم عبر حزمة أسلوبية تضم عدداً من الطرائق مثل (السؤال/الجواب - التعجب - التكرار - التوازي - التوازن) والسرد يتيح له دمج هذا كله في إطار واحد وتنسيقه .

وهو ثانياً ممتلئ بالقص ، الذي يمارسه على مساحات نصية مختلفة تتفاوت طولاً وقصراً . وهو ثالثاً لا يعبأ بفكرة الالتفات وتحويل الضمائر حيث نراه يتوجه بالخطاب نحو ذات محددة في بداية النص (صرح بها أو كانت مجرد ضمير) ويستمر في الخطاب ذاته حتى نهاية القصيدة ، والسرد يعينه على هذا النمط الثابت .

لكن السرد يتيح إلى جانب ما سبق كله قدرة كبيرة على عمليات تقطيع النص وترتيبه وإضفاء ملامح للترتيب وترك الفراغات ، كما يتيح - وهو الأهم - تشكيلات لا محدودة لعناصر النص تمنحه حرية أكبر في المزج بينها .

وعبر كل التتويجات السردية لنص غازي القصيبي تتم عملية تخليق تصويري عبر البانوراما التي تتيحها السرويات المتعددة وقصصها الماثلة أو الممكنة التخيل والإدراك . فيغدو السرد البانورامي فضاء

واسعا للرسم بالحقيقة أو المجاز ، لكنه حتماً سيقدم صوراً كلية لحالة نصية ما .

يقول في قصيدة (فيم العناء)^{٢٢} :

جميع المطارات عندي سواء

جميع الفنادق عندي سواء

و كل ارتحال قبيل الشروق

و بعد المساء

سواء

و كل الوجوه

تطارني عند كل وداع

تلاحقني عند كل لقاء

سواء

ففيم العناء؟

* * *

أفيق مع الفجر

أشرب شاي الصباح

أسير لعنابة الأمس و اليوم

حيث تسيل الدماء

أصافح نفس الأيادي المليئة

بالعطر و المكر.. ألمح نفس الرياء

و نفس الخداع

و نفس الغباء

فقيم العناء؟

فقيم العناء؟

و ألهو بنفس القرارات

أهذي بنفس الخطابات

أسمع نفس الغناء

أطوف بنفس الجموع

و أبصر نفس الدموع

و أضحك حين يشاء للقضاء

و أحزن حين يشاء للقضاء

فقيم العناء؟

فقيم العناء؟

و لا يعرف الفقر أنني

سكبت دموعي عليه

و لا يعرف الحب أنني

ارتيمت.. لثمت يديه

و لا يعرف الظلم أنني

تململت في قبضتيه

و لا يعرف الناس أنني

غضبت و قد عذب الأبرياء

و حاربت حين طغى الأعداء

فقيم العناء؟

فقيم العناء؟

• • •

و حين أغيب

وراء المغيب ..

يقولون: كان عنيدا

و كان يقول: القصيدا

و كان يحاول شيئا جديدا

و راح و خلف هذا الوجودا

كما كان قبل غيبا بليدا

فقيم العناء؟

فقيم العناء؟

يطالعنا النص بعدد من المنبهات الأسلوبية الأثرية لدى القصيبي ،
حيث الاستفهام المتعدد منذ العنوان، الذي يحتل موقعا ثابتا بوصفه
السؤال الملغز الذي لا إجابة له ، والمثير لفكرة العبثية والركود المحبطة
بالذات .

لكن الأكثر أهمية هو طرح الحياة اليومية للذات ، أو (الروتين)
اليومي بكل ألمه ومشكلاته عبر صياغة سردية غائصة في روح
الممارسة اليومية ، فحالة الترحال التي تستحضرها (المطارات والفنادق
و الوداع و اللقاء و الوجوه) بالنسبة للذات حالة معتادة لا تقدم جديدا
لها ، لكنها تمثل للقارئ حالة من الدوران المفرغ ، أو الحركة في

المكان ، فالتشابه الذي يمنح لكل الأماكن والأحداث يجعلنا لا نغادر المكان ، إنما نتخذ موقع المشاهد المراقب لعمليات السفر والعودة والوداع واللقاء .

إن المقطع الأول سردي تماما ، لكنها سردية رمزية تستحضر ما يثار في الذهن لتستكمل سرديتها ، إنها سردية حديث النفس التي تعلم ما يدور في العالم الخاص بها ، ولا تحتاج إلى إعادة تمثيله ، بقدر ما تحتاج إلى بيان نثائه ورتابته وتقليديته ، وتترك لنا - نحن القراء - إكمال الباقي . وهو نمط سردي أول .

أما المقطع الثاني فينقلنا إلى شعرية اليومي ، في سرد الحركة المعتادة من (الصحو و شرب الشاي و الخروج من المنزل و المصافحة والملاحظات الدقيقة العابرة) وهو ما أسماه د/ صلاح فضل شعرية الإنسان العادي^{٢٣} ، لكنها هنا رؤية تتعمق بفعل الرمزية الشفيفة الممنوحة لبعض الألفاظ والتراكيب مثل (حيث تسيل الدماء - الأيادي المليئة بالعطّر والمكر - ألم نفس الرياء ونفس الخداع ونفس الغباء) فالحركة الذاتية اقترنت بذوات أخرى تشارك فيها بأفعال معتادة مكررة لكنها تعزز البانورامية التي يبثها المقطع أو الصورة الحقيقية الرامزة على السأم واللاجوى .

ويبدو أن أثر كتابات الحياة اليومية التي قدمها صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي قد امتد إلى القصصي ، وبشكل عميق ، فصننا يذكرنا بقصيدة الحزن لصلاح عبد الصبور :

^{٢٣} أساليب الشعرية المعاصرة : ، ص ١٢٦ وما بعدها. ويراجع استمرارا على هذا النهج النقدي كتابه الآخر (تبرات الخطب الشعري ، دار قيام للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨) حيث تحليله لأصوات الشعراء وتحديد نبراتهم الشعرية عبر علم الشعرية الموصل لأسلوب الشاعر، وخاصة تحليله لشعر نزار قباني ص ١١ وما بعدها.

استراتيجية المجاز
في الشعر السعودي
فكر وإبداع

يا صاحبي إني حزين
طلع الصباح، فما لبستمت، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيام الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبتي قروش^{٢٤}
فشربت شاياً في الطريق
ورنقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين
وضحكت من أسطورة حمقاء ردها الصديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
وللحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إني الجحيم^{٢٥}

^{٢٤} (عبد الصبور) صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور، (الناس في بلادي) دار العودة بيروت، ج ١، ١٩٧٢، ص ٣٦.

والتشابه بين النصين - الذي نحن في حل من إثبات أسبقية أحدهما على الآخر- يفضي إلى حالة السأم ، لكنه أيضا يرسم صورة شخصية لذات تتحرك، ويقدم السرد هذه الصورة على كاميرا راصدة ، وعلى القارئ تأويل رموزها التي تظهر عبر تعليقات السارد / الذات .

نحن أمام نسقين سرديين حتى الآن؛ أولهما يتخذ من حديث للنفس معبرا للسرد ثم من إكتناز السرد من خلال تلميحات ورموز يمكن فكها ليغدو السرد الإلماحي قصة مكتملة متكررة.

وآخرهما : نسق يتكئ على سرد واضح وعادي تماما لكنه يمرر مجموعة رموز عبر الألفاظ والتراكيب اللانحوية نسبيا ساردا حدثا أو أحداثا اعتيادية متكررة بشكل يومي ، لكن كلا السردين يقدم تصويرا بانوراميا يمثل لونا من المجاز ، حيث ينصرف الذهن عبر الصورة الحقيقية إلى عملية تأويل لا تعود فيها صورة السير والمصافحة مجرد حكايات عابرة إنما هي مثيرات تخيلية بامتياز .

وفي نص (بسمه من سهيل)^{٢٥} وهو نص قصير من ثلاث فقرات ، يمارس القصبي غواية السرد للبانورامي لكن عبر نسق جديد ؛ فيقسم المشهد إلى قسمين ، أحدهما على الحقيقة والآخر على المجاز ، أو يدمج بين القسمين :

و ضوأت لي بسمه كالقمر

و قلت لي كلا

لن ينحني الشعر لزيف البشر

و قلت لي حانر

أن تترك للساح لمكر الكبار

فنحن يا شاعر

نفعل ما نفعل للصغار

أعود في الفجر

أشق بالشعر صدور الخيل

و ذلك.. لو يدري!

لبسمة ساحرة من سهيل

فقيم أمضي في صراعي العنيد؟

هتفت بي: أهلاً!

بينما يبدأ النص

بداية سرديّة توهم بتتبع

حركة الرجوع الليلي المعتاد

حاملاً حزنه وجراحه في

صدره ، يخاتلنا المقطع

بامتداد سردي لكنه رمزي

تماماً، معتمداً على

استعارات تتابع حالة

الوصف المرغوبة في

النص ، لينتهي بغنائية سرديّة أيضاً تؤكد طهر الأفعال وسوء العواقب .

إن النسق الذي يطرحه النص يخاتل القارئ حتماً ، لكنه يمنحه كذلك

الفرصة كاملة من جهتين ؛ فيعطيه القدرة على التصور والتخيل لوقائع السرد

وحركة الذات خاصة أنه يعتمد على أفعال مضارعة تؤكد الاستمرارية ،

وهي أفعال ترتبط بحالات الحركة و الاكتساء والحرب والغناء والاعتصاب،

مما يأسر المتلقي في إطار الحركة الدائمة للمقطع . وثانياً يمنحه الفرصة

لتعميق السطحي بالقدر الذي يؤكد الهم والقهـر .

ولا يلبث السرد أن يترك استراتيجية الوصف الأولي إلى الحوار

عبر سلمى ، لتتنظم حركة الأفعال والجمال عبر قالت وقلت .

وعبر المقاطع النصية الثلاثية يرسم السرد بجدارة لوحات وأخيلة خاصة في القرنين الأوليين ليعوض عن مساحة المجاز الجزئي- المتقلصة إلى حد كبير- بصور كبرى ترتسم بالحقيقة .
وبالطبع لا تخلو هذه النصوص من الحضور المجازي بأقسامه المعهودة ، لكنها توظف في حضرة السرد بوصفها تحويلا لمساره من المباشرة إلى لترميز الشفيف الذي يؤكد على الحالة النصية في أحيان كثيرة دون أن يغيرها ، فيظل دور السرد هو المهيمن على النص .

٢. الهندسة النصية وقولية التعبير :

تميل بعض النصوص إلى دفع حدودها ، وتذويب الفواصل بين عناصرها ، للحد الذي تحيل فيه بنيتها إلى كل متداخل يصعب أو يستحيل أحيانا فصل أحد مكوناته ، وهذا الفعل قائم على أساس طموحها لتكوين حالة من الشعور أو حساسية لدى القارئ لا تتجه نحو المعنى والفهم إنما تتجه نحو الإدراك الحسي أو الفهم الضمني للنص ، كما تسعى هذه النصوص إلى دفع القارئ نحوها كلية ، فليس فيها مناطق مضبوطة وأخرى معتمة ، فهي الكل والكل هي ، وغالبا ما تتوسل هذه النصوص بالتغيير المستمر لبنيتها ، والاتجاه إلى عمليات الحذف والإشارة ، وتكثر فيها الإحالة ، وتتوغل فيها الضمائر وتتداخل ليكون سمتها العام هو الغموض والاحتياج الدائم إلى الأعمال الذهني .

وبعض النصوص الأخرى لا تقوى على هذا النمط الصعب ، بل يكون هدفها مختلفا تماما ، فهي تسعى إلى تكوين حالة من الوضوح الذهني للأفكار عند المتلقي ، وحالة وجدانية مصاحبة لها ، وفي سبيل هذين قد تتخلى عن تعقيد بنيتها ، أو تذويب حدود الأشياء ودفعها ، بل تلجأ إلى العكس ؛ فتقيد من تقنيات التكرار ، والتوازن ، والجمل المحورية ، والتقسيم ، والتساؤل المجاب عنه ، وغير هذا ، بل تتجاوز فتصل بالنص إلى القولية التعبيرية ، فيتم تثبيت إطار لغوي تصب فيه الجمل بدرجات اختلاف متفاوتة ، ومع تنويعات قليلة من القوالب في سعي واضح لتحقيق إيقاع مرتفع أولا ولإدماج القارئ في إنتاج بنيات مشابهة ثانيا ، وهي - ولا شك - تقنية تعبيرية نكية من هذين الجانبين ، لكنها تسقط في الرتبة أحيانا ، وتحد خلخلة تفكير القارئ وما تحمله القصيدة من مفاجآت .

لذا نحاول هذه النصوص اتخاذ الحيلة بعدد من الطرق ؛ منها التنظيم النصي الذي يضيف بريقا على أجزاء القصيدة ، ويجعلها تستكمل معنا وحدة نصية وموضوعا واحدا ، وهو ما أسمياه (الهندسة النصية)^{٢٦} فالقصيدة تكون ساحة للعمل والتنظيم وتستطيع أن ترتبها فضاءيا بشكل مثير لنكتشف دلالتها العليا . إن النص يغدو أكثر شبها بجذاذات الصورة التي يجب أن ترتب جيدا لتستكمل الصورة ونتعرف عليها والقارئ هو القائم بهذا . لكن المشكلة تكمن من أن هذه الصورة ستكون نفسها كل مرة ، غير أن عمليات الترتيب هي التي تختلف ، وكذا مرات الخطأ .

لكن ما علاقة هذا كله بالصورة والمجاز ؟ إننا أمام نوعين من الصورة ، نوع كلي يحيط بالنص كاملا ، وآخر جزئي وهو متعدد يسهم في تشكيل الحالة العامة بتكوين حالات صغرى داخلية ، فكل قطعة في الصورة الكبرى ، هي مجاز مقولب ضمنها . والحالة الكبرى لن تكتمل إلا بتضافر الأجزاء ، ليصير النص مرتبا بدقة أو مهندسا صوريا وفكريا بما يخفي عوار للقولبة التعبيرية .

وفي جانب كبير من قصائده يعتمد القصيبي إلى هذه التقنية ، بدرجات متفاوتة ، وغزارة تختلف من نص لآخر ، في محاولة لإخفاء هذا الموضوع الدلالي والقولبة التعبيرية ذات الحضور الطاغي عنده .

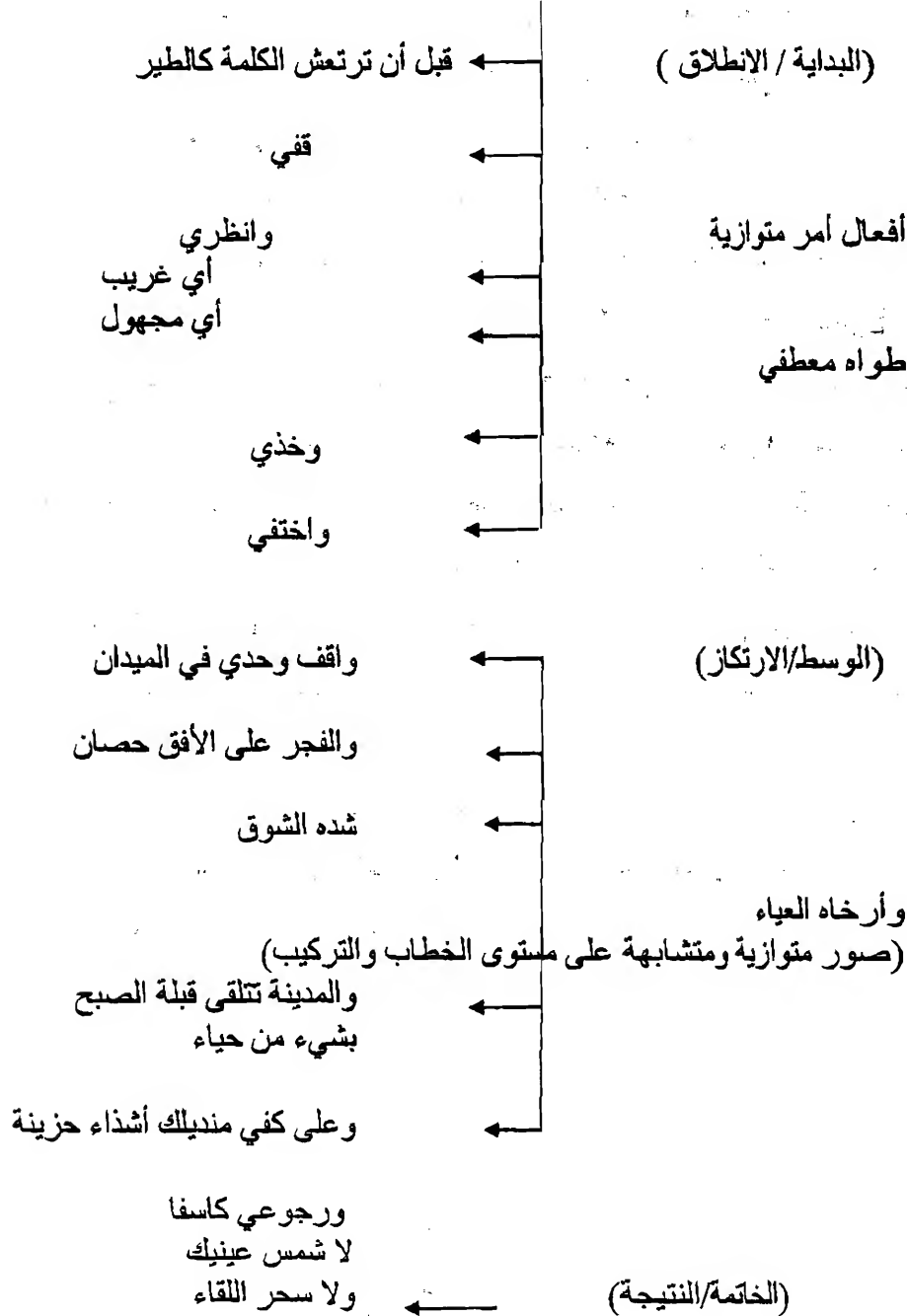
^{٢٦} استلطنا ما نحدث عنه د. جوزيف ميشال شريم، في كتابه (ليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١٩٨٧، ٢)، وفي مقال بعنوان (الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، ضمن أفاق الأسلوبية المعاصرة، عالم الفكر، مج٢٢، ع٤٣، ١٩٩٤، ص ٩٥ وما بعدها) استلطنا من حديثه حول الهندسة الصوتية ، ويقصد بها إحداث نوع من التنظيم الصوتي المقصود الذي ينظم القصيدة كلها وعلى أساسه تكون البنى الصوتية متعلقة بشدة مع باقي البنى النصية، وقد أفننا من هذا المصطلح ومن الفكرة المحركة له في تحليلنا تحت مصطلح (الهندسة النصية) الذي نقصد به تنظيما حادا لمجموعة من العناصر النصية على مستوى التركيب والصورة والأصوات ، مجتمعة أو منفردة ، لتكون قيمة مهيمنة بتحريك النص من خلالها ، وتنتج الدلالة عبرها كما يمكنها أن تولد سلسلة دلالية لا منتهية.

في قصيدة (الحب والموائى السود)^{٢٧} يستخدم هذه التقنية في مرحلة وسيطة من حياته (١٣٩٥هـ / ١٩٧٤ م) حيث كان وعيه قد تفتح على تقنيات أكثر حداثة من ذي قبل ، وإن لم يكن تخلص تماما من طرائقه في بناء المجاز على مستوياته الصغرى ، وإن كانت ثمة محاولات لتشكيل صور ومجازات أكثر للتغافا وطولا في بنيتها من ذي قبل : كأن يقول (والفجر على الأفق حصان / شدة الشوق وأرخاء العباء) أو (والمدينة / تتلقى قبلة الصبح بشيء من حياء) فالصورتان لا تصبان في المجاز الومضي الذي يشير سريعا إنما تصبان في مجاز واصف لحالة الفجر المتماهي مع الذات في وقفها المفردة في الميدان (واقف وحدي في الميدان / والفجر على الأفق ...) لتبرز حالة التأزر والغربة في ظل تأخر الفجر المنهك ، وكذا المدينة التي لا يختلف موقفها عن هذا . لكن تطور المجاز بهذه الطريقة يجعله هنا في مرحلة مغايرة لما سبق من المجازات سهلة المنال لا تلتمح إلى شيء أبعد من مرجعها الأول .

وفيما يلي نعيد كتابة القصيدة ثانية بتوزيع فضائي يوضح ما فيها من تنظيم دقيق منحها إطارا تصويريا عاما وفي داخله مجازات متناسقة وإن ظهرت في قوالب تعبيرية محددة :

^{٢٧} <http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&file=print&qasno=69210>

(مقطع ١)



فكر وإبداع

(مقطع ٢)
أو تدرين

(البداية / الانطلاق)

لماذا كلما
قربنا الشوق نما ما بيننا

ظل جدار ؟

صور إيجابية ثم صور سلبية
جمل متوازية في التركيب النحوي
لكنها تؤسس لدلالات مختلفة
ولماذا كلما
طار بنا الحلم
أعادتنا إلى الأرض

أعاصير الغبار ؟

ولماذا كلما
حركنا الشعر
غزانا النثر
(فالألفاظ فحم دون نار)
أو تدرين

(الوسط/الارتكاز)

لأن

القلب ما عاد كما كان
برينا

طيبا كالنبع

كالفكرة

جريئاً
(الخاتمة/النتيجة)
عاد يشكو (تعب الرحلة مابين المواني السود
في هوج البحار)

مقطع (٣)

الميناء الأول:

كنت بريئا

(البداية / الانطلاق)

أهوى الألعاب

(صور وأفعال إيجابية

أهوى أن أنطلق سعيدا فوق الأعشاب

وتوازن وبنية توالدية)

.... أن أبني بيتا من رمل
.... أن أهمله فوق الأصحاب

ووقفت على هذا الميناء
فوجدت أمامي جمع نئاب / بوجوه رجال

(الوسط / الارتكاز)

إن حيوا أمتك الأظفار

(صور وأفعال سلبية

إن ضحكوا راعتك الأنياب
وإذا غضبوا أكلوا الأطفال

توازي)

وتعلمت هناك الخوف

(الخاتمة / النتيجة)

استراتيجية المجاز
في الشعر السعودي
فكر وإبداع

مقطع (٤)

الميناء الثاني :

(البداية / الانطلاق) كنت بريئا

قالت لي أمي لا تكذب

(إيجابي قائم على التكرار)

قال أبي الصدق نجاة

وعشقت الصدق

صدق العين

وصدق القلب

ووقفت على هذا الميناء

(الوسط/الارتكاز)

فسمعت الناس ينادون

الأقبح أنت الأجل

(سلبي قائم على تضادات متوازية البنية)

والأكرم أنت الأبل

والبغل أنت الفحل

واللص عفيف الذيل

فتعلمت هناك الكذب

(الخاتمة/النتيجة)

مقطع (٥)

الميناء الثالث:

كنت برينا

(البداية / الانطلاق)

لا أملك أوهامي

ونجومي المنثورة في الأفق

ودفاتر شعر

أسكنها

وتعشش فيها أحلامي

ووقفت على هذا الميناء

(الوسط / الارتكاز)

قال الناس

أعندك بيت غير قوافي الشعر العصماء

قال الناس

أعندك أرض غير أراضى الشعر الخضراء

وأصببت بداء المال

(الخاتمة / النتيجة)

استراتيجية المجاز
في الشعر السعودي
فكر وإبداع

مقطع (٦)

الميناء الرابع :

| | |
|---|---|
| كنت بريئا فج الإحساس لا أبصر فرقا بين الناس الكل سواء الكل لأنم من حواء ووقفت على هذا الميناء | (البداية / الانطلاق) |
| صغيرا وكبيرا حقيرا وخطيرا هذا يجلس والناس وقوف هذا يستقبله الحجاب هذا يترك خلف الأبواب وأصبت هناك بداء المجد | فرايت ورأيت (الوسط / الارتكاز) (الخاتمة / النتيجة) |

مقطع (٧)

خاتمة :

فتنتني

ما بيننا قام دجى من ضياع

ورياء

وطموح

عبثا أفتح روحي للهوى

بعد أن عدت إليه دون روح

يوضح التوزيع السابق درجة التنظيم / الهندسة النصية الداخلية والخارجية ، وهو ما يتيح الفرصة لاكتشاف نمط من تعميق المجاز أولاً، ومن خلق إطار تصويري كامل للنص .

فما بين مدخل وخاتمة تقع خمسة مقاطع ، أولها يبدأ بالتساؤل والإجابة ثم أربعة مشاهد / موانئ تمثل حشداً من الصور والمواقف التي تنقسم إلى قسمين إيجابي وسلبى . بل إن المدخل نفسه مجموعة من المشاهد التصويرية الخالصة .

ويبدو أن هذه الغواية التنظيمية قد امتدت إلى الصور والجميل الصغرى مما أظهرها في هيئة التوازي والتوازن والتكرار ، لكنها وإن قولبت الصياغة فإن ما طرأ على كل جملة من تغيير في دوالها جعلنا أمام سلسلة من المجازات أو التضادات أو التعبيرات المتشابهة في الصياغة النحوية فقط . المختلفة في الدلالة ، وكأن النص يصر على خلق حزم تعبيرية أو مجازية أو تصويرية تستوعب كونا كاملاً من المفردات والأشياء الصغرى فهذه الدرجة من التنظيم تحيلنا على ذلك التنظيم الخارج لغوي الخاضع للتماثلات الدلالية للعناصر، حيث تتماثل العناصر اللغوية تماثلات خارج لغوية كذلك من حيث خضوعها لمنظومة الفكر الغفل^{٢٨}.

ففي مقطع التساؤلات رقم (٢) لا يهمننا كثيراً تكرار الصياغة النحوية (لماذا + كلما + فعل ماضى + فاعل مجرد + فعل ماضى + نا الفاعلين + فاعل) بما تحمله من سيمترية وتكرار أو توازن ، بقدر ما يهمننا الحشد المجازي المؤكد على الفراق والغربة واليأس عبر التساؤلات الثلاثة ،

^{٢٨} (لوفين) سمويل ر: البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة الولي محمد- التوزاني خنت، منشورات الحوار الأكاديمي، ١٩٨٩، ص ٣٠. وهذا التنظيم يحيل على أفكار رومان ياكسون التي ضمنت في كتابه (تضايا الشعرية: ترجمة محمد الولي و مبارك حنوز، دار تويقال، المغرب، ط ١، ١٩٨٨، ص ١٠٦-١٠٩).

بل إن هذه الصياغة هي ما جعلنا نضع الاستعارات (قربنا للشوق ، طار بنا الحلم ، حركنا الشعر) في مواجهة مع (نما ما بيننا ظل جدار ، أعادتنا إلى الأرض أعاصير الغبار ، غزانا للنثر) في حالة من الإيجاب والسلب ، التحقق وعدم التحقق ، الأمل واليأس . إن دور الصياغة ليس دورا سهلا جالب الاستعارة عبر قالب تعبيري ، إنما هو صاحب فضل في تشكيلها وإخراج عصارته الدلالية أو كما قال ليفين لقد استوعب نسق التوازي مجمل البنى^{٢٩}.

ولنتوقف مع جملة تبدو عادية لكنها تفعل هذا التنسيق النصي تتخطى حضورها العادي إلى حيز آخر من الكشف عن الدلالة التي هي مجازية في الأساس .

يقول : (ولماذا / كلما حركنا الشعر غزانا للنثر / فالألفاظ فحم دون نار ؟) . فالتساؤل يدور حول حركة النفس مع الشعر وكونها مع النثر ، والجملة التالية لها تجعل أحد الطرفين مرموزا له بالفحم والآخر بالنار ويجعل الغزو والركون = الفحم ، لتتحول الألفاظ من كونها مجرد دوال إلى تشبيه وكناية ، ونستطيع معها للفهم على النحو التالي :

| | | | | |
|-----------------------|---|-------------|---|--------------------|
| كلما | ← | حركنا الشعر | ← | غزانا النثر |
| انطلاق / حركة / إيقاع | | | | قهر / توقف / رتابة |
| نار (فحم مشتعل) | | | | فحم دون نار |
| إبداع / جوهر / امتلاء | | | | ركون / ؟؟؟؟ / فراغ |

^{٢٩} السابق: ص ٢٨.

فالمقارنة هنا ليست بين الشعر والنثر، إنما هي بين التحليق والإبداع والانطلاق، وبين الركون والتوقف والقهر، والجملة بما فيها من مجازات (استعارتان وتشبيه وكناية) لم تكتسب قدرتها على الدلالة إلا بفعل التنسيق الحاصل في أبنيتها التعبيرية والنحوية .

لما المقاطع / الموائى (٣ : ٦) فهي ذات بنية تتكئ على البنية للقائم عليها النص كاملاً (مدخل - وسط - خاتمة) فنحن أمام نسق سردي باقتدار ، غير أن التعديل الحادث في هذه المقاطع يختزل للوسط أو نقطة الارتكاز التي تقع فيها فعليا الأحداث - يختزلها لجملة واحدة (ووقفت على هذا الميناء) ليظهر بجلاء نقطتي الانطلاق والنتيجة أو المدخل والخاتمة مركزاً على المجاز بدلاً من السرد ، لتبدل لنا المقاطع - في معظمها - حشداً من الصور المتلاحقة التي تسري في اتجاه واحد ، معتمدة للتضاد أحياناً والتكرار أحياناً أخرى .

لتؤدي المقاطع الأربعة لنتيجة الآفات الأربع (الخوف - الكتب - داء المال - داء المجد) وهو ما يختزله المقطع الأخير (٧) باستعارته (ما بيننا قام دجى من ضياع ورياء وطموح)

نستطيع القول إن النص - ونصوصاً أخرى كثيرة - يتمتع ببنية سردية منظمة جداً ، ولكنها بنية سردية تصويرية في إطارها العام ، تمتلئ بالمجاز الذي تم تعميقه عبر القوالب الصياغية والتعبيرية المفيدة من تقنيات بلاغية وأسلوبية عدة . ولا نتجاوز حينما نقول إن الإطار السردى هذا يشكل

استعارة كلية تصب في دورة الحياة للذات ، أو للإنسان ، الذي يفجع في الأشياء ، ويتساءل ولا إجابة شافية له ، ويقف على موانئ عدة تكسبه صفاته الإنسانية ، وتعلن شره أو خيره . النص بهذا انفتح على الإنسان بكل تناقضاته وتجاربه ، على الذات الشاعرة ، وعلينا نحن أنفسنا ، كل بتجاربه وخبراته .

استراتيجية المجاز في الشعر السعودي فكر وإبداع

القسم الثالث

الإبداع في الشعر السعودي (قصيدة النثر)
حينما يكون قلب المفاهيم إبداعاً للشعري (فوزية أبو خالد).

١. المجاز وأنسنة للكائنات النصية :

ليست (أنسنة الكائنات النصية) هي التقنية الوحيدة لدى فوزية أبو خالد لتخليق الصورة ، وليس هدفها فقط خلق الصورة ، فالنصوص لديها تتعدد طرائقها غير أن هذه التقنية فيما نزع هي الأثيرة لديها ، وتتكى فيها على تعليق النص بطرف (كائن نصي) غالبا ما يكون جمادا ويتم النص عبره ، سواء بالحكي على لسانه ، أو باستكناه دواخله ، بوصفه إنسانا .

وتسمح هذه التقنية بحالة من المباشرة/اللامباشرة ، أقصد ، أن النص يصير مباشرا من جهة الكائن النصي المؤنس، خاصة أنه يتكلم عن ذاته ، لكن - النص - يصير لا مباشرا من جهة من يقف وراء الكائن المؤنس ، فيمر النص بمرحلتين متشابهتين من أجل فك شفرته ، فنحن دائما نضع قبل النص جملة (يقول فلان) وفلان هو الكائن الذي يرتضيه النص قناعا يقف وراءه ، ويباشر عمله .

وعبر هذا النوع من النصوص يتخلق نوعان من الصور ؛ صورة الكائن الحاضر بصوته ، وتلك الصور والمجازات المتخلقة عبر حديثه ، بل إن بعض النصوص تخلق حسدا متراكبا من المجازات والكائنات . نقول في نص (ملقى على مشجب خشبي)^{٢٠} :

^{٢٠} <http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&file=print&qasno=80755>

ملقى على مشجب خشبي
 خشب المشجب على وشك
 أن يتحول
 إلى شجرة سدر
 كلما لحتك بحرارة روحها
 العالقة
 بالقماش
 القماش على وشك أن يعود إلى
 زهرة قطن كلما لسعته
 رائحة صابونها
 للصابونة على وشك أن
 تتحل إلى غدير باسمين
 كلما تساقطت عليها قطرات من
 كستناء شعرها الطويل
 قطرات الماء تتكاثف مكونة
 غيمة تذرف شلالات شرسة
 كلما اصطدمت بحرير خاصرتها
 الروب للرطب وحده
 يقف على المشجب
 يحلم.

النص في عمومهِ سلسلة من كائنات / جمادات تؤنسن عبر شبقها
 البالغ بالأنثى النصية، فنحن أمام دوائر متقاطعة يسلم بعضها لبعضها،

استراتيجية المجاز في الشعر السعودي فكر وإبداع

فالمشجب الخشبي يسلم للقماش، والقماش يسلم للصابونة، والصابونة تسلم للماء، أما الروب الرطب فهو صاحب المأساة الحقيقية والبكاء. وبين هذه الدوائر ونقاطعاتها تتخلق صور عدة. لنبدأ حصرها الآن:

- المشجب = شجرة سدر (تشبيه)
 - حرارة روحها (استعارة + كناية)
 - حرار قروحها العالقة بالقماش (استعارة)
 - القماش على وشك أن يعود (استعارة)
 - لسعته رائحة صابونها (استعارة + استعارة)
 - الصابونة = غدير ياسمين (تشبيه)
 - قطرات الماء تتكاثف مكونة غيمة (تشبيه)
 - غيمة تذرف شلالات شرسة (استعارة)
 - اصطدمت بحريز خاصرتها (كناية + تشبيه)
 - الروب الرطب وحده يقف على المشجب يحلم (استعارة + استعارة)
- ثلاثة عشر مجازا داخلها في نص من يطالعه للوهلة الأولى يحكم عليه بالمباشرة وإن كانت المجازات الصغرى ليست هي المهيمنة عليه، وليست صاحبة الصدارة في إنتاج دلالاته. إن الصورة الكبرى التي تقف وراء النص تكمن في هذه الكائنات المتخلقة عبر دوائر النص، والتي تشكل كائنات مزدوجة في كل مرة ؛ [مشجب خشبي + شجرة سدر] [قماش + زهرة قطن] [صابونة + غدير ياسمين] [قطرات ماء + غيمة]. وكل كائن أساسي يتحول إلى عنصر أرضي، أقصد، ينتمي للأرض، وكأن الأنثى ليست فقط المفجرة، إنما هي أيضا الحاضنة التي تشعر كل هذه الكائنات بالانتماء إليها، فالأنثى، هذه الصورة المجازية الكامنة في

عمق للنص تظهر عبر حالتين؛ أنثى فاتنة، وفتنتها تؤنس الجمادات، وأنثى حاضنة جانبية ذات بعد تاريخي للكائنات يشيع التذكر، لتكون رحما أكبر يحتضن صنوفا من النباتات والأشجار والماء، وتتبعث عبره الأحاسيس، وتتبع الحواس عبر الحرارة والحرير، والزهر والرائحة، والتساقط والاصطدام.

الأنثى الثانية قد تكون القصيدة أو الوطن أو الأرض أو غيرهم، وعلى المتلقي أن يحدد أية قراءة سيختار.

ويبدو أن معجم كائنات فوزية أبو خالد يتعامل مع كائنات مهمشة ومنسحقة في محاولة للمماهاة بينها وبين ذوات بشرية يهملها المجتمع، وفي عمد تصر على أن تقرن مفردات كـ (الحرير) مثلا بحالتين متغايرتين في محاولة جادة منها لصنع مفارقة حادة بين المادة والاستعمال، فعندما تذكر في نهاية قصبتها لفظة الحرير تقرنها بالخاصرة بوصفها علامة على النعومة الأنثوية (كلما اصطدمت بحرير خاصرتها) وهي ذاتها التي تفتتح بها نص (الحذاء) وتقرنها بالوصف (الحرير الحارق) وتقرنه بالأنثى في حالة من الاشتعال والتوهج الأنثوي الذي يتلذذ به الحذاء لينسى أن هذه القم الأنثوية الحريرية الملهبة هي التي تقتله بدم بارد، تقول في نص (الحذاء)^{٢١}:

أحب هذا الحرير الحارق

كلما تنفقت قدامها

في جوفي تغسل عني

وصمة الجمد

^{٢١} <http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&file=print&qasno=80753>

أحب الطرقات الوعرة
التي تفتح بها ليونة جلدي
أحب

المشاوير الشاقة
المنحنيات الحادة
الشوارع المزحمة
التي تحملني إليها أحلامها
وهي دون أن تشعر تقودني
إلى تهلكتي
لأنتهي بعد كل
هذا التنزه في
بساتين خطوتها
إلى الارتواء وحدي
تحت السرير.

كالعادة النص على قسمين؛ أولهما : مجموعة مجازات صغرى تتراوح بين
الجنة والقنم:

- تدفقت قدمها
- تدفقت قدمها في جوفي
- تغسل عني وصمة الجماد
- التي تفتح بها ليونتي
- التي تحملني إليها أحلامها
- تقودني إلى تهلكتي

- بسائتين خطوتها

وهو عدد ليس كبيراً من المجازات، غير أنه يضيف على كامل المقطع الذي يسكنه مجازية، هذا عوضاً عن الصور أو المتخيل الواقعي الذي تشيعه جمل مثل (الطرق اللوعرة، المنحنيات الحادة، الشوارع المزبحة، لأنتهى بعد كل هذا التتزه، الارتواء وحدي تحت السرير) ليغدو النص تعشيقاً للمجاز والحقيقة التصويرية.

وأخر للقسمين؛ هو المجاز الكبير الخاص بعملية الأنسنة، التي جعلت للحذاء يحكي تجربته للشبقة، وهلاكه الممتع. وبالطبع، هو مجاز يؤطر النص، ويكتسب مشروعية الاستعارة الكبرى عبر مفردات مثل (أحب - جوفي - جلدي - تهلكتي - للتتزه - الارتواء) وعبر المجازات السابقة، على المستوى الجزئي، ويكتسب مشروعية الاستعارة الكبرى كذا عبر عملية الإزاحة الرمزية للحذاء بوصفه رمزا نحو مرموزات أخرى تقتحم مخيلة القارئ الذي سيسعى حتماً إلى إدراك غاية أبعد من مجرد متعة أو معاناة أو دورة حياة جماد/ حذاء.

٢. المتن والهامش

إن اللعبة النصية التي تمارسها فوزية أبو خالد لا تخادع للقارئ، ولعلها تصب في حيز دلالي واحد أو دلالات متقاربة أو متداخلة، إن اللعبة النصية تعتمد إلى إنشاء عالم شعري آخر، ليس موازياً للخارج / الواقع، وليس مناقضاً له، وليس متقاطعاً معه، إنما هو عالم شعري متفرع عن الخارج، يقول شيئاً عنه، ولا ينتقل شيئاً منه، يرى في هامشي الخارج نصاً.

أسابيا، وعالما حقيقيا لا يكشف نفسه فقط إنما يكشف الآخر بوصفه هامشا له.

فالمشجب والقماش والصابونة وقطرات الماء والروب كلها هامش بالنسبة للواقع / الخارج، أما بالنسبة لنفسها فهي متن والخارج هو الهامش عليها، بل أحيانا لا يوجد في الأساس حتى وإن ذكره النص مطولا، لنقرأ نص (الساعة)^{٢٧}:

الكل يشتكي

برد الشتاء

أرق لليل

كسل الظهيرة

صهب الصيف

أمراض العصر

سأم السهرة

صعوبة الامتحانات

غدر الأصدقاء

تفاهة الفضائيات

أشواق الفراق

ضنك العيش

لواعج الإعاقة

ذل الدين

^{٢٧} <http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&file=print&qasno=80754>

صعكة البطالة

تباريح الرحيل

تأجيل الأحلام

أتركهم يلوكون

أوقات الشكوى

وأستمر في الركض

عكس أعمارهم.

هل نسأل هنا عن المتن والهامش ؟! هل المتن هي الساعة، أم هي الشكايات المتعددة التي تحتل سبعة عشر سطرا (١٧) من واحد وعشرين سطرا (٢١) هي مجموع أسطر النص؟! أي أن الشكوى متن بالقوة، فهل هي متن بالفعل؟!؟

إن التكرار المفجع للشكوى يفقدها بكارتها وينزع عنها المفاجأة، بل يجعلها مألوفة تماما، يزيد من هذا كونها لا مجازية باقتدار، إلى لحد الذي قد يدفع للقارئ إلى اختزالها، وقد يقفز عبرها. بالطبع، لن تكون بؤرة النص هناك حيث التكرار، حيث يمكن الاختزال، لن يكون مايعرض على أنه ما اعتيد التقاؤه والمعاناة منه هدفا، فأين يكمن الهدف ؟

يكمن في العنوان (الساعة) وفي الأسطر الأربعة الأخيرة، وفي مقولة الساعة المؤنسة، ليكون النص - في تصورنا - كما يلي:

تقول الساعة

الكل يشنكي....

أتركهم يلوكون

استراتيجية المجاز في الشعر السعودي فكر وإبداع

أوقات الشكوى

وأستمر في الركض

عكس أعمارهم.

ليس ماسبق تشويها للنص^{٣٣}، فالحركة المائلة في ركض الساعة
وتقدمها، وفي سكون الشكاة، والفاجمة المائلة في ضياع العمر في الشكوى،
يجعل الهامش/ الساعة متنا للنص، أو بالأحرى للكون النصي، ويجعل المتن
الخارجي / الشكوى هامشا للنص.

ينتصب الزمن عبر صورة الركض عكس الأعمار، وعبر فكرة
التجاهل، ليصنع نصا مجازيا باقتدار، يستعير للساعة الإنسانية والركض
والترك، لكن بصيغة متعالية على البشر أنفسهم، ويجعل الزمن بطلا/متنا،
يستنفذ أعمار البشر/الهامش.

لنطالع نص (ورقة)^{٣٤}:

يحسبونني شيئا أو جماد

لايحفلون بمشاعري الحبيسة

بين فراغات الخطوط

يمرون مسرعين

لايسمعون نقات قلبي

^{٣٣} بالطبع هذا الاختزال لا يعني أننا نرى أن الشعر بعامه فيه شيء يجب الاستغناء عنه، بالقطع هذه الجمل
التي اختزلت مجرد توضيح للهدف الذي يريده النص في تصورنا، ويخدع القارئ ويعميه عنه، وهذا كله في
تصورنا الشخصي فقط مع الاعتراف بقتاعتنا بأن الفن بشكل عام يريد شيئا ويقول شيئا آخر، وهذا ما يصب
في صالح الديمومة الفنية وقانون استمرار الإبداع.

^{٣٤} <http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&file=print&qasno=80745>

للورقة مشاعر، ونفقات قلب!!! عن أي شيء يتحدث النص؟!

الورقة تنفي أنها شيء أو جماد!

الصورة المشكلة هنا تحيل إلى صورة متخيلة لورقة متكلمة ذات مشاعر، وصورة أخرى لنا ونحن نمر عبر أسطرها دون أن نعبأ بها، أي ورقة تلك

!؟

الذات التي نتحدث ترى في الكتابة عليها فعل سجن، السواد قضبان تحبس مشاعرها، للفراغات هي الأهم، ليس مانكتبه نحن أو ما نسوده، إنما ما تفصح به الورقة عبر بياضها.

إن الأتوثة المتحققة في الدال (ورقة) وفي طبيعة الخطاب الرومانسي، وفي توزيع الضمائر النصية، بين الأفعال (يحسبونني - لا يحفلون - يمرون - لا يسمعون) تحيل إلى ثنائية المؤنث /المذكر، وتحيل للنص كاملا إلى استعارة لطرفين متضادين، طرف قاهر وطرف مقهور، طرف كاتب/مسود، وطرف مكتوب عليه / مسود، طرف يفعل وطرف ينتظر. فالورقة هنا معادل للأنتى / الهامش، استعارة صغرى (الورقة - إنسان)، تحيل على استعارة كبرى تتعلق بالمؤنث.

إن حركة الضمائر، وطبيعة المفردات هي التي أحوالت على (المؤنث والمذكر)، لكن تجاهلا لذلك يجعل للنص أكثر عمومية، يجعله عاما على القهر، أو الحرية. لكن التقنية في الحالتين تزيح النص باتجاه قراءة مجازية تأويلية لا تكتفي بالمجاز المعهود، إنما تبتدع لنفسها نسقا مجازيا أوسع، وأكثر رحابة وأشد تفجرا بالشعرية.

خاتمة

في سياحتنا المجازية عبر الشعر السعودي اعتمدنا مبدأ الانحراف والانزياح سبباً في الوقوف على الفروق والتميزات بين الشعراء . وكان مبدأ التلاؤم وعدم التلاؤم راصداً لأنماط المجاوزة الاستعارية والمناطق التي تستمد منها . وقد طرح البحث سؤالاً حول تدرجات الخطاب الشعري بصفته موجهاً إلى متلق له حضور نصي .

وكانت البداية بظهور الشعر للسعودي ونهضته التي مثلنا لها بحزمة شحاته، حيث رصدنا المباشرة التصويرية عنده وحيوية تجربته التي حاول فيها تحقيق المعادلة بين بساطة الخطاب وبين عمق التجربة وحيويتها . وقد لاحظنا تراجع المجاز في شعره حيث تقع الصورة في حيز ما يعانيه العقل واللبصر بشكل واضح ومباشر . أما الثنائيات التصويرية التي رصدها للغدامي فتقوم على المقارنة البسيطة بين المرأة والطبيعة لتكسب فيها المرأة وتتفوق على الربيع ، بينما يقوم التضاد والمفارقة التصويرية لبيان مأساوية الواقع الذي يحياه الشاعر وقبحه .

ثم كان القسم الثاني الذي يمثل مرحلة الانطلاق في الشعر السعودي بشعراء احتنوا مرحلة الستينيات في مصر والعالم العربي ، فظهر شعراء أمثال حسين عبد الله القرشي ، ومحمد الفهد العيسى، ومنصور الحازمي ، وناصر بو حميد ، وسعد البواردي، ومحمد العامر الرميح. ولكن أبرز شعراء هذه المرحلة هو الذي اتخذناه علماً عليها وهو غازي القصيبي ،

فدرسنا السرد عنده بصفته سبيلاً للتصوير، حيث تتخلق الصور البانورامية عنده من تعددية السرد وأشكاله وطرائقه. وتجتمع شعرية السرد مع شعرية اليومي التي نذكرنا بالشاي الذي شربه صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول " الناس في بلادي " ، وعبر المقاطع النصية عند القصصبي يرسم السرد لوحات داخلية ليعوض مساحة المجاز الجزئية في القصيدة .

ثم انتقلنا إلى الهندسة النصية وقولبة التعبير ، حيث تكون القصيدة ساحة للعمل والتنظيم ونستطيع أن نرتبها فضائياً لنستكشف دلالتها وبناها العميقة، فمقاطع القصيدة تتشكل من بداية هي نقطة الانطلاق لتمر بمرحلة الوسط أو الارتكاز ، وتصل في النهاية إلى الخاتمة أو النتيجة في هندسة تثير الإعجاب في ست مقاطع ليكون المقطع السابع ختاماً للقصيدة كلها .

حيث تستخدم المجاز في أنسنة الكائنات النصية ، وتبث الحياة في الجمادات لتخلق حشداً متركباً من المجازات والكائنات/الجمادات التي تؤنس عبر شبقها البالغ بالأنثى النصية. وتأتي الدوائر المتقاطعة عندها التي يسلم بعضها إلى بعض في تتابع ينكرنا بمتواليات كلود بريمون. ثم كان المتن والهامش عندها، حيث اللعبة النصية التي تنشئ عالماً شعرياً مغايراً ، يفرع عن الخارج ولا ينقل شيئاً منه ، رغم أنه يقول شيئاً منه، رغم أنه يقول شيئاً عنه، حيث يرى في هامشي الخارج نصاً أساسياً. وتأتي حركة الضمائر وطبيعة المفردات لتحيل على المؤنث والمذكر، وتزيح النص نحو قراءة تأويلية جديدة .

استراتيجية المجاز
فكر وإبداع
في الشعر السعودي

المراجع والمصادر

- البطل، علي: في شعر العصر الحديث، ج ١، اعداد المعارف، القاهرة، ط ١ ، ١٩٨١ -
- شريم، جوزيف ميشال : دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١٩٨٧
- الشنطي، محمد صالح : في الأدب العربي السعودي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ط، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م
- عبد الصبور، صلاح :ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، دار العودة بيروت، ج ١، ١٩٧٢
- العقاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٧
- عيسى ، فوزي: صور الطبيعة في شعر حمزة شحاتة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي -جدة- ج ٦٠، م ١٤٢٧، ١٥هـ، ٢٠٠٦م
- الغدامي، عبد الله : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨
- فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للتوزيع والنشر، القاهرة، ١٩٩٨

-
- فضل، صلاح: نبرات الخطاب الشعري ، دار قباء للطباعة و لنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨
 - قيس، محمد علي :العولاد حركة إصلاح أم صيحات تمرد، ضمن كتاب العولاد رائد التجديد، جمع وإعداد ، النادي الأدبي الثقافي - جدة - لسعودية، ط١، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م
 - كوين، جون: بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٩٣،
 - ليفين، سمويل ر: اللبنيات اللسانية في الشعر، ترجمة الولي محمد- للتوزلي خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، ١٩٨٩
 - محمود، زكي نجيب: فلسفة وفن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣
 - المعقل، عبد الله: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية،
 - ياكسون ، رومان : قضايا الشعرية: ترجمة محمد الولي و مبارك حنوزدار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨

استراتيجية المجاز
في الشعر السعودي
فكر وإبداع

الدوريات:

- (شريم) جوزيف ميشال: الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، ضمن آفاق
الأسلوبية المعاصرة، عالم الفكر، مج ٢٢، ع ٤٣، ١٩٩٤

- (الشهري) ظافر بن عبد الله: خصائص التجديد ورواده في الشعر
السعودي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٥٢، م ١٣، يونيو
٢٠٠٤.

المواقع الإلكترونية:

- (الهويل) حسن بن فهد: مدخل لدراسة الشعر السعودي المعاصر ٢، على
الرابط:

<http://bnitamem.com/vb/showthread.php?t=63253>

- موقع أدب:

<http://www.adab.com>

